



Breidablikk digitalt

Hannah Erslund

Mange museer er i gang med å digitalisere samlingene sine. Ved Museum Stavanger har maleriene som henger i redervillaen Breidablikk blitt digitalisert og gjort tilgjengelig på www.digitaltmuseum.no.

Hva skjer når en gjenstand går fra å være tilgjengelig på et museum, til å bli digitalisert og tilgjengelig online og hvordan påvirker den digitale tilgangen vår oppfattelse av museumsgjenstandene? Endres gjenstandenes verdi når konteksten endres?

I Museum Stavanger redervilla, Breidablikk, vises interiøret som det var da familien Berentsen bodde der fram til 1965. Med digitaliseringen av kunstsamlingen her som konkret eksempel, undersøker artikkelen hva som skjer med gjenstandene i digitaliseringsprosessen. I denne drøftingen velger jeg å ta utgangspunkt i den tyske filosofen og litteraturkritikeren Walter Benjamin sin teori om kunstverkets aura i den reproduksjonsbare tidsalder, og intervju med Trude Eriksen, konservator ved kulturhistorisk avdeling.

GJENSTANDENS AURA PÅVIRKES AV NY TEKNOLOGI

Walter Benjamin (1892-1940) utga i 1935 boken Kunstverket i den mekaniske reproduksjons tidsalder (originaltittel: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), hvor han skriver om hvilke utfordringer nye medier har på vår opplevelse av gjenstander og med et særlig fokus på kunst.¹ Benjamin viser her hvordan medier som fotografi og film påvirker kunstens aura. Han argumenterer for at det alltid har vært mulig å kopiere og reproducere kunst, men tidligere ble det gjort manuelt, noe som gjorde det enkelt å skille en kopi fra en original. En kopi var ikke mer enn en kopi. Ny teknologi som fotografi og film førte imidlertid til nye muligheter til å kopiere kunst. Benjamin beskriver kunstens aura slik når han skriver om

Motstående side: Fra stuen og røykesalongen
Foto: Frøyset/Norske hjem



Breidablikk.

Foto: Frøyset/Norske hjem

Fra spisestuen. På veggen henger «Kystlandskap i Bretagne», Kitty Kielland, 1881.

Foto: Frøyset/Norske hjem



kunst i den mekaniske reproduksjons tidsalder: Aurabegrepet er knyttet opp mot kunstverkets originalitet og "ekthet". Denne ektheten er knyttet til alt som er rundt verket og alt som er verket. Gjenstanden er knyttet til tiden det er laget i, den historiske konteksten og materialenes holdbarhet. Det er disse delementene som er med på å skape auraen, og denne auraen er det man opplever i møte med kunst. Hva kunstverket har betydd i tiden og i sammenhengen det ble laget i, er derfor viktig i dannelsen av kunstens aura.



«Kystlandskap i Bretagne», Kitty Kielland, 1881 i avfotografert versjon og uten ramme, slik det gjengis på Digitalt.museum.no.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling

Benjamin hevder videre at kunstens aura falmer eller forsvinner når gjenstanden eller kunsten blir satt inn i nye sammenhenger. Opprinnelig kan kunstobjektene ha blitt til med et utgangspunkt hvor de har stor betydning for dem som bruker gjenstanden, gjerne i private sammenhenger, som for eksempel ved tilbedelse av et gudebilde. Da har gjenstanden en bruksverdi eller kultverdi. Blir den samme gjenstanden eller kunstverket fjernet fra sin opprinnelige sammenheng, for eksempel ved å bli stilt ut i et museum, får den en ny verdi. Kunstobjektet får utstillingsverdi. Da forsvinner gjenstandens opprinnelige funksjon som den hovedsakelig er laget for, noe som er med på å gjøre at auraen blir redusert.

Benjamin argumenterer imidlertid for at det først er når kunsten blir reproduisert, at auraen forsvinner helt. Introduksjonen av ny teknologi gjorde det mulig å kopiere kunst på nye måter. Fotografiet gjør det mulig å fange detaljer som øyet ikke kan. Film kan fange øyeblikk som tidligere ikke har vært lett å gjenskape like presist. Å reproducere kunst fører også til at





«Kystlandskap i Bretagne», Kitty Kielland, 1881. Fra utstillingen Fri luft - Kitty L. Kielland, Stavanger kunstmuseum i 2017.
Foto: MUST/Anne Tove Austbø



Fra hovedtrappen hvor det henger flere malerier og reproduksjoner, blant annet motivet fra blomstermarkedet i Wien som er gjengitt på neste side.
Foto: Frøyset/Norske hjem.

kunsten kan bli tatt ut av tid og sted og satt inn i en ny sammenheng som den opprinnelig ikke var ment å være i. Og for kunstens aura er kunstverkets unike tilstedeværelse avgjørende.²

Benjamin skriver i utgangspunktet om kunstens aura i forhold til kunstverk, men han beskriver også hvordan auraen er tilstede i gjenstander vi omgir oss med. Nye medier truer også gjenstandenes aura. Medier som film og tv gjør det mulig å se gjenstandene på nært hold, og gjør dem tilgjengelig for alle.³ Ny teknologi fører til nye strukturer av opplevelser, hvor det blir mulig å presentere gjenstander i en sammenheng som de tidligere ikke har blitt satt i. På samme måte som med kunstobjektene, kan dette påvirke opplevelsen av gjenstandene, noe som da også påvirker kvaliteten av opplevelsen. Benjamin mener derfor at det viktige med museet er selve opplevelsen av å være på museum, heller enn det å betrakte gjenstandene som er utstilt i museet i seg selv. I stedet for å legge vekt på det å bli ledet gjennom museet for å studere de enkelte gjenstandene, er det viktigere at publikum fokuserer på selve museumsopplevelsen.⁴ Da vil de besøkende skape sine egne minner fra besøket.

DIGITAL KULTURVERDI I MUSEENE

Overført til museenes arbeid i dag kan Benjamins teorier bety at når stadig mer informasjon blir tilgjengelig i samfunnet, spesielt digitalt, fører det til at vi ser på museumsgjenstander på nye måter. Den australske kulturviteren Fiona Cameron har med utgangspunkt i Benjamins aurabegrep pekt på at museene må vurdere gjenstandene på nytt for å avgjøre hvilken verdi de ulike delene av samlingene har for samtiden. Men i motsetning til Benjamin, hevder Cameron at en gjengivelse av en gjenstand bærer med seg meningen til den ekte gjenstanden. Museene bør derfor se på hvordan gjenstanden kan formidles og bevares på best mulig måte, også gjennom digitale formidlingskanaler. Selv om den originale, fysiske gjenstanden tradisjonelt sett har de rituelle opplevelser rundt seg som knyttes til museet og det fysiske stedet, kan den digitale gjenstanden formidles på alternative måter. Det gir den digitale gjenstanden mulighet til å inngå i andre ritualer og formidlingspotensialer, enn hva den fysiske gjenstanden har.⁵

Historiske gjenstander som er blitt digitalisert er fortsatt knyttet til den fysiske, "ekte" gjenstanden. Å betrakte den digitale versjonen kan stimulere til at publikum får lyst til å se den på ekte og utforske den fysiske gjenstanden. På samme måte som den fysiske gjenstanden, har den digitale gjenstanden også en tilknytning til kulturelle strukturer. Dermed har den kraft til å forme kulturelle identitet, skape følelser, gi mening og påvirke hvordan vi tenker. Mens de fysiske gjenstandene er bundet til diskurser som er etablert og arvet, har digitale gjenstander fått en ny verdi og betydning når de er blitt digitalisert.

Cameron argumenterer dermed for at både den fysiske og den digitale gjenstanden har sin egen formidlingskraft og historiske betydning som gir dem ekthet og aura, uansett form. I museet må derfor både fysiske og digitale gjenstander gjennom vurderingsprosesser som gir dem verdi. Ved digitalisering ligger gjenstandens verdi, i tillegg til den opprinnelige auraen, også i hvordan museet ønsker å fremstille gjenstanden i sin digitaliserte form. Et godt eksempel er ved digitalisering av malerier hvor det er en ramme rundt bildet. Hva er da viktig å digitalisere? Motivet? Rammen? Helheten,



eller både motivet og rammen? Museet må vurdere de ulike delene, også om kan baksiden av bildet ha en verdi for dem som ser det digitalt.

Reproduksjonen «Fra blomstermarkedet i Wien» av Carl Heinrich Hermans i digitalisert versjon.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling

DIGITALE MUSEUMSSAMLINGER

Det har blitt et større fokus på å digitalisere museumssamlinger de siste årene. Digitalisering er med på å gjøre kulturarven tilgjengelig for alle. Fordi



Portretter av Lars Berentsen (senior) og Hendrikke Marie Berentsen (f.Housken), C. Olsen, 1891.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling

deler av samlingen til museer ofte står på lager og ikke er tilgjengelig for publikum, blir den digitale versjonen en måte å gjøre samlingen som ikke utstilles, tilgjengelige for alle. Da har det heller ikke noe å si hvilken tilstand gjenstanden er i.⁶ Det å digitalisere samlingen kan dermed begrunnes ut fra forskjellige perspektiver. Det kan være for å registrere samlingen og sette den inn i en database for å sike materialet og skape en oversikt både med tanke på forskning og samling, eller for å kunne gjøre museets samling tilgjengelig hele tiden, altså med henblikk på formidling.

Hvorfor skal publikum studere noe på et museum hvis man kan se det nærmere og enklere digitalt? På midten av 1990-tallet oppdaget museene mulighetene som lå i det å kunne digitalisere og produsere web-baserte bilder. Begrunnelsen for digitaliseringen lå først og fremst i sikringsaspektet. Den fysiske museumssamlingen kunne lett ødelegges eller forsvinne, noe digitaliserte samlinger ikke kunne.⁷

Ross Parry presenterer i boken "Recoding the Museum – Digital heritage and the technologies of change" (2007) hvordan oppfattelsen av digitaliserte museumsgjenstander har utviklet seg over tid. I starten ble digitalisering av kunst også oppfattet som problematisk i mange museer, særlig knyttet til oppfatningen av gjenstandens autentisitet og museets samfunnsoppgave. Det vanskelige lå i at de digitale reproduksjonene ikke fremsto som selve kunstverket, og at det digitaliserte verket var noe annet enn det ekte kunstverket. Det førte til en oppfatning av at museet hadde de "ekte" gjenstandene i fysisk format, og at de digitale versjonene var det uekte, det virtuelle. Det virtuelle var imidlertid også informasjonsbærende i likhet med de ekte gjenstandene, men digitaliseringen førte til at det oppstod tvil om autentisiteten. De ekte gjenstandene som stod plassert på museum var med på å gi institusjonen tillit og skape interesse for å besøke museet. Det var også de ekte gjenstandene som

begrunnet museet sin rolle i samfunnet. Det virtuelle kunne aldri overta opplevelsen av å oppleve gjenstandene på museet. Derfor var det lenge ikke den store begeistringen for de virtuelle gjenstandene. Tvert imot fryktet man at de ekte gjenstandene som museet inneholder skulle miste betydning.⁸ Parry påpeker imidlertid at alle gjenstander og sammenhenger fortolkes. Selv om de ekte gjenstandene er rett fremfor en på et museum, velger man uansett å tolke dem for at de skal kunne gi mening. Noen gjenstander fanger interessen, mens andre får mindre betydning. Sånn er det også for den digitale gjenstanden. Dermed vil all kunstopplevelse være resultat av en vurdering gjort av de besøkende, uavhengig om objektet er i digital form eller ikke.⁹

Perry viser at om de digitale gjenstandene settes sammen med de ekte gjenstandene, vil det digitale aspektet tvert imot kunne bidra positivt til mer informasjon til gjenstandene.

De faglige diskusjonene om digitalisering viser at det digitale gir et annet inntrykk av gjenstanden enn hva den fysiske gjenstanden gjør. Den digitale versjonen gir publikum mulighet til å studere detaljer man ikke ville sett på museet, hvor gjenstandene ofte står bak monterglass.¹⁰ På internettet er de besøkende heller ikke avhengige av museets åpningstider. Hvis museet i tillegg gir publikum muligheten til å tilføye egne kommentarer til den digitale samlingen gjennom de digitale formidlingskanalene, vil flere grupper mennesker kunne bidra med å skape felles kulturarv og vise deres perspektiv på det som museet presenterer. Digitalisering av samlinger er dermed med på å gjøre kulturarven tilgjengelig for alle. Det er også en fordel for museet å kunne måle hvilke deler av samlingene publikum faktisk interesserer seg for.¹¹

Den kanadiske medieteorikeren Marshall McLuhan sa: "The medium is the message", noe som vil si at valg av media er en del av meldingen som sendes. Forholdet mellom media og innhold påvirker meldingen som sendes. Museet i seg selv kan sees på som et media, som igjen velger hvilke medier de vil bruke for å sende et budskap til publikum. Museer har alltid brukt ulike medier i sin formidling, og valg av medier er med på å definere museet.¹² Når flere ulike medier blir brukt på museet, kan publikum selv rette fokuset mot det mediet som gjør at innholdet i utstillingen blir relevant for dem. Digitaliseringen blir en måte å kunne formidle samlingen i et samfunn som har større fokus på formidling, enn på selve samlingen.¹³ Folkeopplysning er ikke lenger museenes hovedoppgave, og da er det viktig at de gjennom nye medier kan nå ut til flere brukere. Digitalisering er dermed en mulighet hvor alle kan få tilgang til museets samling.¹⁴

FAMILIEN BERENTSEN, BREIDABLIKK OG KUNSTSAMLINGEN

Redervillaen Breidablikk på Eiganes i Stavanger ble bygget i 1881. Her skulle Lars Berentsen bo sammen med sin familie. Han hadde i 1878 overtatt farens firma *E. Berentsen*, en rederivirksomhet med fokus på skipshandel, reperbaner, agentur- og kommisjonsvirksomhet. Lars Berentsen satset på seilskip. I begynnelsen av 1880-årene var det en økonomisk krise i Stavanger hvor mange firmaer hadde store økonomiske problemer, men Berentsen klarte å holde virksomhetene sine gående gjennom krisen.¹⁵



Lars Berentsen giftet seg i 1863 med Hendrikke Marie Housken. Sammen fikk de åtte barn, men flere døde i ung alder. De tre barna som vokste opp, Olga, Karoline og Erik, flyttet aldri fra Breidablikk, men ble boende i huset resten av sitt liv.

De tre søsknene ønsket å bevare huset slik det hadde vært da de vokste opp. Da ingen av søsknene fikk barn, var det heller ingen arvinger som kunne overta huset etter deres død. Olga var den siste gjenlevende, og gikk bort i 1965.¹⁶ Stiftelsen Breidablikk ble etablert i 1973, og i 1989 overtok Stavanger

Tre kvinner ved et hagebord utenfor Breidablikk. Fra venstre ukjent kvinne, Olga Berentsen og Karoline Berentsen.

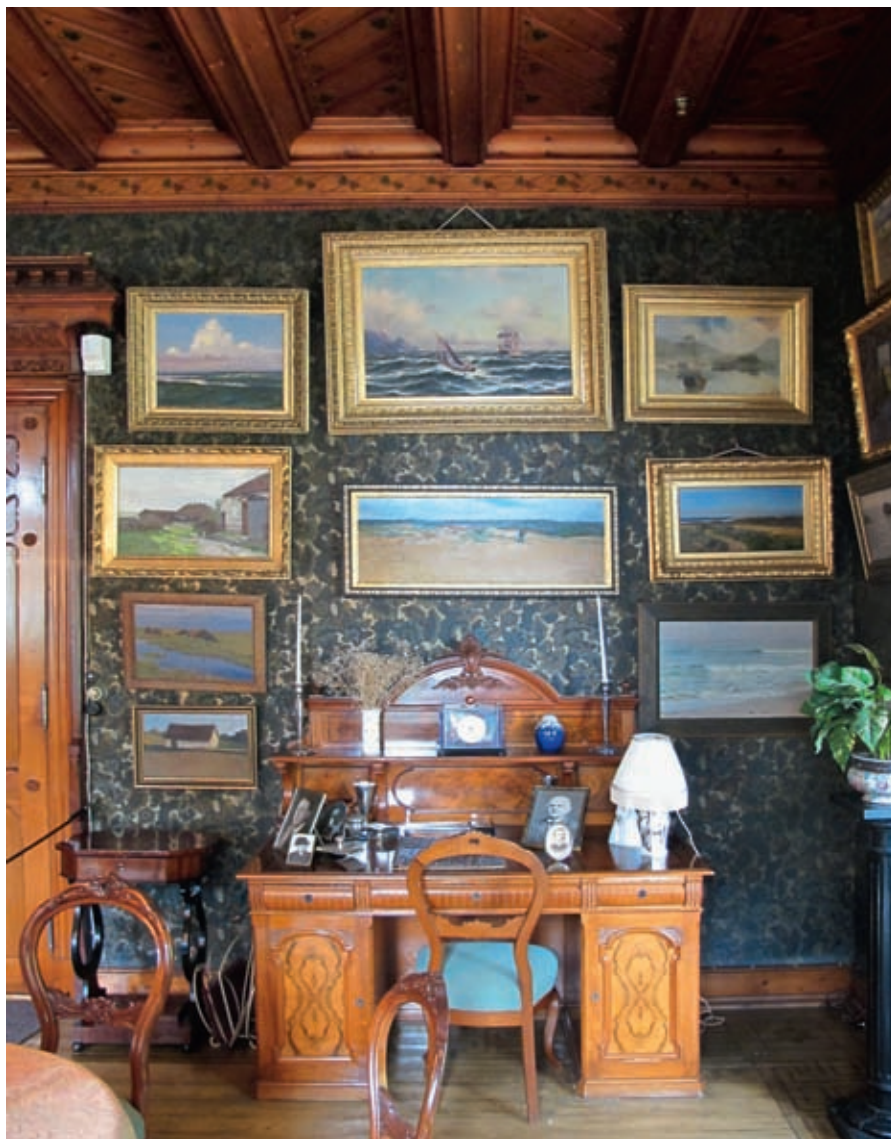
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling



Museum villaen. I 1975 ble første etasje åpnet for publikum, andre etasje ble tilgjengelig for besøkende i 1977 og kjelleren først i 1979.¹⁷

Breidablikk er i dag et av de best bevarte hjemmene i Norge som har interiør fra 1880-årene. Huset er også et viktig symbol på en interessant historisk periode i Stavanger.¹⁸

Da Stavanger Museum overtok redervillaen Breidablikk var det lite som hadde blitt endret siden familien selv bodde der, hvilket gir publikum en mulighet til å oppleve hvordan en borgerfamilie i Stavanger levde på slutten av 1800-tallet.



Familien Berentsen hadde en stor interesse for billedkunst. Lars Berentsen kjøpte fem av maleriene som finnes i boligen. Det mest kjente er "Kystlandskap i Bretagne" malt av Kitty Kielland 1881, som henger i spisestuen. Lars kjøpte også to verker av Knud Baade, "Skogbekk" (1839) og "Løvsog" (1848), verket "Kystlandskap" av Hans Gude (1875), og "Fjordlandskap" (1877) av Josephine Holmlund.¹⁹



Kystlandskap, H. C. Gude 1875, med og uten ramme, og baksiden.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling.



Kystlandskap, H. C. Gude 1875, hengende på vegg i dagligstuen blant flere andre malerier.
Frøyset/Norske hjem

Flesteparten av bildene som nå henger på Breidablikk ble kjøpt etter at Lars Berentsen døde. Olga, Karoline og Erik kjøpte til sammen 60 verk. Det meste var fra lokale kunstnere, hvor flere av motivene er landskapsmalerier. Ingen av maleriene er nyere enn fra 1929, og 6 av dem er med sikkerhet malt etter 1906. Kunstnere som Kitty Kielland, Valentin Kielland, Jacob Sømme, Severin Segelcke, Gudmund Stenersen, Per Gjemre, Emil Abrahamsen, Sigurd Moe, Thorvald Buch og O. S. Omdahl er kunstnere som går igjen. Andre kunstnere som har malt malerier som i dag henger på Breidablikk er August Jacobsen,

Breidablikks løe i Hannsdal, Henrich Henrichsen, 1900.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling



Ole Tjøtta, Mimmi Falsen, Andreas Diesen, Torleiv Stadskleiv og Nicholai Martin Ulfsten. Enkelte verk er bestillingsarbeid, som "Breidablikks løe i Hannsdal" (1900) av Henrich Henrichsen og "Vesterlide" (1905) av Emil Abrahamsen. Utenom landskapsmotiver er det også noen portretter malt etter fotografier av Lars og Hendrikke Berentsen.²⁰

I 1971 laget konservator Carl Egil Buch en håndskrevet nedtegnelse over mesteparten av de gjenstandene som befant seg i bygningen, men frem til 2015 var det gjort svært få registreringer ut over denne første nedtegnelsen. En av grunnene til den manglende dokumentasjonen har vært den store mengden gjenstander som er i huset, kombinert med mangel på ressurser til å kunne registrere samlingen. I dag har museet andre metoder og nummersystemer enn hva som ble brukt ved det første registreringsarbeidet,

hvilket gjør at samlingen er registrert på nytt. Alt av inventar er fotografert og registrert, og billedkunsten er publisert på www.digitaltmuseum.no.²¹

Besøkende har i dag mulighet å gå inn i alle husets rom. Utstillingen er en miljøutstilling og har ingen tekst som informerer om huset og familien. Publikum kan se kjelleren med kjøkken og vaskerom, stuene i første etasje og soverommene i andre etasje. I hvert rom er de fleste møblene bak sperrer, så publikum får kun sett rommene fra en vinkel. Det er mulig å få en guidet



omvisning av de ansatte, eller gå rundt på egenhånd med en guidebok som forteller litt om familien Berentsen og interiørene.²²

Fra et av soverommene.
Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling

KUNST PÅ ET KULTURHISTORISK MUSEUM

I løpet av tiden Breidablikk har vært et museum har det vært et skiftende fokus på hvilke deler av huset man har ønsket å vise for publikum. Hovedsakelig har museet ønsket å presentere kunst og gjenstander i de ulike stuene, og hva familien ønsket å vise frem til sine besøkende med denne kunsten. Det har vært mindre fokus på den private fortellingen knyttet til huset og familien og hvordan hverdagslivet i huset har vært.²³

Familien Berentsens kunstinteresse vises tydelig på museet. Trude Eriksen beskriver hvordan kunst på et kulturhistorisk museum får en annen kontekst, enn hva den gjør på et kunstmuseum. "På Breidablikk handler maleriet mer om hvor det er plassert fordi det både sier noe om status for maleri og kunstner, og om status for rommet det er plassert i. Hvem skulle inn i de ulike rommene? Og hva skulle man signalisere til dem som fikk adgang til rommene? Kunstsamlingen sier noe om familien – de var velstående som hadde råd til en slik samling, og de mange lokale kunstnere og motiver sier oss at de var interessert i det nære, i byen sin. Sammen med alle de andre gjenstandene i huset, og huset som gjenstand i seg selv, forteller maleriene oss historier om menneskene som levde der."²⁴

Alt av inventar som familien brukte mens de levde og bodde der, ble omgjort til museumsgjenstander da villaen ble en del av Museum Stavanger sin samling. Det er kun gjenstander i familiens eie og som er plassert i sin originale kontekst, som blir utstilt på Breidablikk. Alle maleriene på veggene henger i de rommene hvor de originalt var plassert.²⁵

Mengden gjenstander på Breidablikk gjør det imidlertid vanskelig for besøkende å studere dem som enkeltgjenstander. Bare i dagligstuen er det rundt 400 gjenstander, og da er maleriene på veggene ikke medregnet. Nå er maleriene på Breidablikk digitalisert, og gjort tilgjengelig på www.digitaltmuseum.no. Ved å digitalisere kunsten, har museet ikke bare etablert en oversikt over hva bygningen faktisk inneholder av kunst, men også gitt de besøkende en mulighet til å "gå bak sperringene» digitalt.

Digitalisering gir dermed museet en mulighet til å digitalt vinkle utstillingen på forskjellige måter, uten at museet trenger å flytte på gjenstandene i den fysiske utstillingen. Samtidig tilfører digitaliseringen mer informasjon. Under hvert bilde som publiseres er det en tekst om familien som eide maleriet. I enkelte tilfeller er det også mulig å se rammen og baksiden av kunstverket. En enkelt gjenstand kan dermed brukes til å formidle Breidablikk og familien Berentsen sin historie.

TRUER DIGITALISERING GJENSTANDENES AURA PÅ BREIDABLIKK?

For å få et innblikk i hverdagslivet til en borgerfamilie på slutten av 1800-tallet i Stavanger, er et besøk på Breidablikk absolutt å anbefale. Det er svært mye av familiens historie og rikdom og tidens stil som er bundet til selve opplevelsen av huset. Hvordan det lukter, hvilken stemning det er i de ulike rommene. Hva som henger hvor, med tanke på hvem som skulle besøke de ulike rommene. Deler av huset var helt privat, mens i andre deler av huset tok familien imot gjester. På museet opplever publikum helheten av huset og



Detalj fra dagligstuen.

Foto: MUST/Kulturhistorisk avdeling

får et godt innblikk i familien som bodde her. De får en her-og-nå opplevelse av gjenstandene. Selv om gjenstandene har endret verdi og i dag er museumsgjenstander, så er opplevelsen av huset en vesentlig del av selve museet.

Da Breidablikk gikk fra å være et familiehjem til å bli et museum, kan man med Benjamin si at husets og gjenstandenes aura ble svekket. Selv om gjenstandene fortsatt er plassert i sin opprinnelige sammenheng hvor de fikk verdi av Berentsen familien som bodde der, minsker auraen når de presenteres i en utstillingskontekst. Gjenstandene fjernes fra den kulturverdi som de hadde i det private hjemmet, og får utstillingsverdi som museumsobjekter.

Med utgangspunkt i Walter Benjamin sin teori rundt kunstverkets aura er det imidlertid først når museet digitaliserer samlingen at gjenstandens aura trues. Da vil den bli tatt ut av sin opprinnelige kontekst og plassert i en sammenheng den originalt ikke var ment å være i. Det er uten tvil ganske annerledes å se gjenstandene digitalt på internett, sammenlignet med et besøk i villaen. Gjenstandens aura i dens tilstedeværelse her og nå under museumsbesøket forsvinner i den digitale gjengivelsen.

Nye medier og teknologi som tas i bruk tvinger imidlertid museer til å tenke nytt. Det forventes at museumssamlinger gjøres digitalt tilgjengelige. Ved å gå gjennom en digitaliseringsprosess blir museene nødt til å vurdere hva som er viktig å bevare av samlingen, og hvordan den skal formidles. Digitalt på internett vil alle som er interessert ha muligheten til å studere samlingen, når de vil. Dette gjør at museet også kan nå ut til flere, og gjøre seg interessant for flere brukere. Digitale presentasjoner gir også et godt innblikk i hvilke gjenstander museet har og hva de forteller om museet. Samtidig kan digitaliseringen hjelpe publikum med å se nærmere på gjenstander som ikke er tilgjengelig på grunn av sperringer i museet.

De besøkene vil dermed kunne studere samlingen til museet ut fra sine egne interesser og premisser. På Digitaltmuseum.no får de muligheten til å se gjenstandene hver for seg, og ikke samlet i samme rom med mange andre gjenstander. Museet kan videre bruke de digitale gjenstandene på ulike måter som en del av utstillingen, for eksempel ved bruk av berøringsskjermer hvor den besøkende kan studere den digitale versjonen av maleriet nærmere.

Selv om det både er fordeler og ulemper med digitalisering, vil tilgjengeliggjøring av museumssamlingen digitalt sees på som en demokratisering av kulturarven. Digitaliseringen bringer fram gjenstandene fra museets samling, og gjør dem tilgjengelig online. Dette gir museet mulighet til å kunne formidle samlingen i et samfunn som har større fokus på formidling, enn på selve samlingen. Breidablikk sin historie er først og fremst knyttet til det fysiske museet. Likevel vil både de digitale og fysiske gjenstandene på Breidablikk bidra til å formidle historien til Berentsenfamilien i Stavanger.

ABSTRACT

Digitalising a museum's objects tends to give them a different meaning when their context is reconstructed online. What happens when objects shift from being physically present in the museum, to becoming digital representations? More and more museum collections are being digitalised, and I want to look at how this affects the way they are conveyed. The act of digitalising changes how the museum conveys the objects – often they end up losing layers of meaning when taken out of their context.

I'm focusing on the historic ship owner's villa *Breidablikk*, a historic building in Museum Stavangers collections. This is one of the museums where the collection has been digitalized. In this transformation, the pieces of art turns into digital objects which are mainly conveying stories about the family that used to live there. In my research, I'm making use of Walter Benjamin's theory about the aura of art. I've also interviewed Trude Eriksen, curator at the Department of cultural history at Museum Stavanger, who has been in charge of digitalising the Breidablikk collection.

Litteratur og referanser:

- Upublisert intervju med Trude Eriksen, Stavanger oktober 2015.
- Benjamin, Walter. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" i K&K 77 (Forlaget Medusa, 1994).
- Cameron, Fiona. "Beyond the Cult of the Replicant – Museums and Historical Digital Objects: Traditional Concerns, New Discourses" i Fiona Cameron and Sarah Kenederdine (red.): *Theorizing Digital Cultural Heritage – A Critical Discourse*. (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2007)
- Henning, Michelle. *Museums, Media and Cultural Theory*. (Berkshire, England: Open University Press, 2006),
- Himmelstrup, Kristian. *Kulturformidling – grundbog i kulturens former og institutioner*. (København, Danmark: Hans Reitzels Forlag, 2013),
- Lexow, Jan Hendrich. *Stavanger Museum - Årbok 1983*.
- Parry, Ross. *Recoding the Museum – Digital heritage and the technologies of change*. (London and New York: Routledge, 2007)
- Rudloff, Maja, "Det medialiserede museum: digitale teknologiers transformation af museernes formidling" i *MedieKultur*, nr 54, (2013).
- Storhaug, Hans, *Samfunnsbyggerne - Tre generasjoner Berentsen i Stavanger*. (Stavanger: Berentsens legater, 1997).

Noter

- [1] <http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/#BioSke> sett 15/12-2015
- [2] Benjamin, Walter. 1994, s.15-26
- [3] Henning, Michelle. 2006, s. 71
- [4] Henning, Michelle. 2006 s. 97-98
- [5] Cameron, Fiona. 2007, s. 57-69
- [6] Himmelstrup, Kristian. *Kulturformidling – grundbog i kulturens former og institutioner*. (København, Danmark: Hans Reitzels Forlag, 2013), s.148-150
- [7] Parry, Ross. 2007 s. 66
- [8] Ibid. s. 61
- [9] Ibid. s. 70
- [10] Rudloff, Maja, 2013. s. 70-74
- [11] Ibid. s. 77-79
- [12] Parry, Ross. 2007s. 11
- [13] Rudloff, Maja, 2013s. 65-86
- [14] Henning, Michelle. 2006 s. 67-70
- [15] Lexow, Jan Hendrich. *Stavanger Museum - Årbok 1983*. s. 12
- [16] Storhaug, Hans, *Samfunnsbyggerne - Tre generasjoner Berentsen i Stavanger*. (Stavanger: Berentsens legater, 1997), s. 100-104
- [17] Lexow, Jan Hendrich. *Stavanger Museum - Årbok 1983*. s. 19-20
- [18] Ibid s. 20
- [19] Ibid. s.12-17
- [20] Ibid s.18-19
- [21] Upublisert intervju med Trude Eriksen, (Stavanger, oktober 2015)
- [22] Ibid.
- [23] Ibid.
- [24] Ibid.
- [25] Ibid.